

BREVES NOTAS SOBRE UN TIMPANO VITORIANO

M. Lucía Lahoz

Cuadernos de Sección. Artes Plásticas y Monumentales 14. (1995), p. 163-174
ISSN: 0212-3215
Donostia: Eusko Ikaskuntza

Artikulua 1962.urtean Gasteizko Santa Maria Katedraleko berriztatze lanetan berraurkitutako ikerketa bat da. Lanean oinarritutako errepresentazio ikonografiko zehatza egiten da. Osotasunaren tankera jorratzen da, Burgoseko Katedralearen menpetasun zuzenarekin, baina iradokizun eta Leongo xehetasun batzuekin. Kronologia finkatzen da. Eta aipatutako tinpanoaren helburua –ehorzketa monumentala– liskartzen da.

El artículo se centra en el estudio de un tímpano, redescubierto con las labores de restauración de la catedral de Santa María de Vitoria, en 1962. Se precisa la representación iconográfica fijada en la obra. Se precisa la filiación estilística del conjunto, con una dependencia directa de la catedral de Burgos, pero con algunas sugerencias y ecos leoneses. Se apura una cronología. Y se cuestiona el destino –funerario o monumental– del citado tímpano.

L'article met l'accent sur l'étude d'un tympan qu'on avait redécouvert en 1962 pendant la restauration de la cathédrale "Santa María" de Vitoria. On précise la représentation iconographique fixée dans l'oeuvre. On fait en plus la révision de la filiation stylistique de l'ensemble, en dépendance directe de la cathédrale de Burgos mais avec quelques suggestions et échos de celle du León. On épuise une chronologie et on met en question le destin –funéraire, monumental– du tel tympan.

La catedral de Santa María de Vitoria contribuye a la plástica gótica con un elegido elenco de manifestaciones, que, junto con los otros proyectos del estilo en Alava, suponen uno de los capítulos más interesantes de la escultura monumental del XIV hispano. La seo vitoriana, a pesar de la condición parroquial de su origen¹, ofrece un conjunto esculpido sobresaliente, cuenta con un pórtico occidental de la más pura tradición francesa, donde se desarrolla una portada tripartita con los portales de la Infancia y de la Glorificación de la Virgen –en el centro–, la hagiografía de San Gil –portal izquierdo–, y el Juicio Final –entrada derecha–, y desde el parteluz la Virgen Madre preside el programa, acompañada de una nutrida serie de figuras veterotestamentarias y santas de la Nueva Ley. En el acceso del brazo sur del Crucero, la destrozada portada de Santa Ana dedica el dintel a temas de la infancia, especialmente escenas familiares, y el Bautismo del Cristo corona el tímpano. Y por último, completa el proyecto plástico de la sede –además de las tareas figuradas de las claves y la serie de capiteles, preferentemente de carácter fitomórfico– un tímpano redescubierto en las tareas de restauración realizadas en los años 1961-62².

El tímpano actualmente se exhibe en la capilla contigua a la girola, en el lado del Evangelio. La obra fija a Cristo enseñando las huellas de la Pasión, acompañado de la Virgen y el Discípulo amado, y unos ángeles con los símbolos de la Pasión completan la composición.

Determinar el tímpano desde el punto de vista iconográfico planteaba algunos interrogantes. El profesor Azcárate habla de Cristo Varón de Dolores, acompañado de los Intercesores y ángeles portadores de los signos de la Pasión³. Ordax al estudiar la portada

1. Se constata así una de las características definitorias del gótico alavés su condición estrictamente parroquial. Frente a los primeros y más significativos modelos del estilo que corresponden y se concretan en las catedrales, tanto en Francia como en España. El gótico en Alava, siguiendo la tónica de obras más tardías, lo que pudiera considerarse de una segunda fase, es exclusivamente parroquial.

2. Para una primera aproximación a Santa María puede verse, Azcárate Ristori, J.M.; "Catedral de Santa María de Vitoria, (catedral vieja)", *Catálogo Monumental de la Diócesis de Vitoria. Ciudad de Vitoria*, T. III, Vitoria, 1971, pp.81-120. VV.AA. *Catálogo de Monumentos Nacionales de Euskadi, Alava*. T. I, Bilbao, 1985, pp. Para la escultura vid. Silva Verástegui, M.S.; *Iconografía gótica en Alava. Temas iconográficos de la Escultura monumental*. También sobre algunas obras vid. nuestros estudios Lahoz, L.; "La Dormición de María en el Arte Gótico alavés", *Boletín del Museo Instituto Camón Aznar*, nº. XLIV, 1991, pp.109-118, Idem. "La Asunción del tímpano de la Catedral de Vitoria. Algunas consideraciones iconográficas." *Cuadernos de Arte e Iconografía*, nº.6.1990, pp.5-10, "A propósito de la filiación leonesa del grupo de la Anunciación de la catedral vieja de Vitoria", *Archivos leoneses*, 1993, pp.219-223. Idem "El encuentro de Salomón y la Reina de Saba en la catedral de Vitoria", *Lecturas de Historia del Arte. IV*, uxtari. 1994. pp. 187-191, Idem. "El Juicio final de la Catedral de Vitoria", *Revista de Cultura e investigación vasca Sancho el Sabio*, nº.4, 1994, pp. 181-199, "El portal de San Gil", *Cuadernos de Arte e Iconografía*, en prensa, "Contribución al estudio de la portada de Santa Ana de la catedral de Vitoria", *Boletín del Museo Instituto Canón Aznar*, en prensa, Para una visión global véase nuestra tesis Doctoral *Escultura Gótica en Alava*, defendida en la Universidad de Salamanca, julio, 1992 T. I y II

3. Azcárate Ristori, J. M.; *Catedral de Santa María Op. cit.* pp.96.

de San Esteban de Burgos –coronada por una composición similar a ésta– la interpreta como «Deesis»⁴. El término **Deesis** desde el punto de vista etimológico significa intercesión e iconográficamente se refiere al grupo de Cristo Juez con la Virgen y San Juan. Morales define la Deesis como “escena de Cristo Juez de la Humanidad entre la Virgen y San Juan Bautista”–y continúa– “Esta representación viene a simbolizar el Juicio Final”⁵. Yarza interpreta los modelos burgaleses –con los mismos componentes que el alavés– como Juicios Finales reducidos a sus elementos principales⁶. Por tanto, siguiendo al profesor Yarza y teniendo en cuenta las matizaciones de Morales, ha de considerarse la obra vitoriana como un Juicio Final si bien reducido.

El juicio final de la obra alavesa enlaza con toda la tradición anterior gala. Prefiere la visión del Cristo Evangélico –inspirado en los textos de Mateo, dentro de la tónica general del momento– a la fórmula apocalíptica, que rige en programas anteriores. Sin embargo, se toman préstamos de los dos pues difícilmente un solo texto informa un programa monumental por reducido que éste sea⁷. Además estas obras secundarias se limitan a copiar las plantillas de los centros más avanzados y rectores del estilo. Se incide en las notas humanas, es el redentor el que viene a juzgarnos y se acompaña de quienes más próximos estuvieron en su sacrificio, San Juan y la Virgen. Se apuesta por la esperanza de la gracia mediante la intercesión de la Madre de Dios. Cristo no es el señor terrorífico, lejano y glorioso que viene a juzgar, sino el hombre despojado que ha sufrido como testimonian las heridas. Se acentúa por tanto la esperanza y es más emotivo que los modelos anteriores. Los ángeles resaltan la efusión sensible que impregna las visiones góticas, lejos de ser sobrenaturales devienen amables servidores que portan los instrumentos de la Pasión, puntualizando, más si cabe, la nueva piedad. El modelo vitoriano, como se ha dicho, sigue la tradición gala y en su reducción repite obras próximas, preferentemente burgalesas.

Cristo sentado eleva los brazos, enseña las palmas de las manos con las huellas de la Pasión visibles. El tratamiento de las manos y brazos no rebasa una fórmula simple, sometida a una esquematización. Muestra el torso desnudo y se marcan los pectorales y la clavícula, pero el artista, pegado a los modelos burgaleses⁸, pierde plasticidad; la interpretación anatómica se resuelve aquí de modo más tosco y delata un recetario de taller. Viste la típica túnica que deja el costado derecho al descubierto. Las telas, lejos de la vaporosidad del modelo castellano, caen pesadas sin delatar las formas que cubren. Su rostro sigue de cerca los modelos galos, si bien de derivación burgalesa, ovalado, de pómulos acusados, melena dispuesta en languidos ritmos y barba corta. El escaño es sencillo. Su valoración resulta más dificultosa por estar excesivamente repintado.

La Madre, a la derecha del Juez, luce una figura rotunda, arrodillada y con las manos unidas intercede por los humanos. Viste túnica y manto de telas pesadas que caen en V,

4. Andrés Ordax, S.; *Castilla Gótica*, Editorial Encuentros, Col. España Gótica, Barcelona, 1989, pp.49.

5. Morales y Marin, J.L.; *Diccionario de Iconología y Simbología* Taurus, Madrid, 1984, pp 117.

6. Yarza Luaces, J.; *Historia del arte Hispánico. La Edad Media*, Madrid, 1980, pp.324.

7. Sobre este aspecto véase Moralejo Alvarez, S.; “Le porche de la Gloire de la cathédrale de Compostelle: problèmes de sources et d'interprétation”, *Cahiers de Saint Michel de Cuxà*, n.º 16, 1985, pp.94.

8. Al referirnos a modelos burgaleses no hablamos del ejemplo de la Coronería, que suponen el punto álgido de la producción de la civitas regia, sino más bien pensamos en la plantilla de la puerta de la capilla del Copus Christi, en el claustro de la catedral. La influencia de este modelo ya se acusa también en el tímpano del Juicio Final del Pórtico Occidental. Vid. nuestro estudio *El juicio Final Op. cit.*

profundas. Lleva toca corta siguiendo los modelos de Chartres⁹, León¹⁰ y sobre todo el citado burgalés. La cara de María es redonda y carnosa, donde se acusa la mediocridad del artista. Peina larga melena, que asoma entre la toca. Sus formas son una derivación de lo castellano. María por su intercesión acentúa la esperanza de redención. A lo que se añade la importancia que la deesis alcanza en la iconografía bizantina y que Occidente pronto la adopta, así en Autun ya figura en el Juicio final, siendo habituales en los juicios góticos.

A la izquierda se dispone el Discípulo Amado, más inclinado que la Señora. Repite, algo más tosca, la receta burgalesa y tiene algunas afinidades con su imagen en el Juicio Final del pórtico, aunque éste interior resulta, como todo él, de menor calidad.

Sendos ángeles flanquean a los intercesores. El del lado de María se acompaña de la columna y los flagelos. La columna larga y filiforme debe inspirarse en la reliquia encontrada en Jerusalén, como apunta Rêau¹¹. Luce un quiebro manierista. Su tipo recuerda al modelo leonés, pero, frente a la gracia de aquel, éste ha quedado en un simple remedo y delata la escasa calidad ejecutiva. Las alas están explayadas aunque su tratamiento difiere de la elegancia de los modelos clásicos. Su rostro debe más la policromía que a la escultura propiamente dicha. El del lado contrario sujeta la lanza, ataviado de modo similar a su compañero. Exhibe también quiebro si bien su figura resulta más fina que su oponente.

Dos ángeles apostados en nubes coronan el tímpano. Son muy dinámicos. Uno porta los clavos y otro objeto fragmentado, de superficie rugosa, posiblemente se trataba de una cruz pequeña, un modelo diminuto también se daba en el pórtico. Por otra parte, los clavos y cruz son portados por el mismo servidor en San Bartolomé de Logroño¹². Su compañero enseña una tela, como representación de la Santa Faz.

Falta en esta panoplia pasional la corona de espinas que de modo habitual integraba las "Armae Christi". Estos emblemas se exhiben como si de auténticas trofeos se tratará y el origen de su fórmula se encuentra en la iconografía clásica, en la manera de disponer y enseñar los trofeos imperiales en los arcos de triunfo romanos, como ha señalado Yves Christe¹³.

Estilísticamente el tímpano vitoriano manifiesta una serie de influencias muy precisas. La disposición general, las figuras de los intercesores y la del propio Juez remiten a los citados ejemplos burgaleses, como puntualizó Azcárate "Concretamente muestran íntimas relaciones con este relieve los tímpanos de ingreso a la capilla del Corpus Christi en el claustro de la catedral de Burgos, y más cercanamente al tímpano, al parecer procedente del palacio episcopal, situado encima del sepulcro del canonigo Pedro Martínez de Gadea, en el costado occidental del mismo claustro de la catedral burgalesa"¹⁴. Inspiración e influencia

9. Vid. Sauerlander, W.; *Sculpture góthique en France 1140-1270*. París, 1972 lam.108.

10. Franco Mata, M.A.; *Escultura gótica en León*, León, 1976, Lam XXXI

11. Rêau, L.; *Iconographie de l'art Chrétien*, París, 1956, pp.453.

12. Para San Bartolomé vid. Moya Valgañón, J.G.; y otros, *El Gótico en la Rioja* Gobierno de la Rioja, Logroño, 1985.

13. Christe, Y.; *Les Grands Portails Romains*, Ginebra, 1969, pp.123.

14. Azcárate Ristori, J. M.; *Catedral de Santa María Op. cit.* nota 19. Aunque en una publicación reciente lo relaciona solamente con el modelo de la capilla del Corpus. Idem. *Arte Gótico en España*, Cátedra, Madrid, 1990.p.162. "muestra clara relación con el tímpano aparecido hace unos años y que estaba oculto en el muro de la catedral de Santa María de Vitoria (Alava).

que repiten otros autores¹⁵. Sin embargo en los ángeles se detectan una posible inspiración – hablamos de inspiración, en absoluto de copia y aún con cierta distancia tanto en el tiempo como en la calidad ejecutiva– en el ángel que porta la lanza en el tímpano del Juicio Final de la Catedral de León. El tipo de ángel, la disposición de las alas, la forma de la cabeza, la configuración del ángel, son afines, con las matizaciones expuestas.

Como se ha dicho, el tímpano aparece hoy en el muro de la capilla contigua a la girola en el lado del Evangelio. Pero, sin duda, ese no era su ámbito original. Se han cuestionado sus posibles destinos, el profesor Azcárate planteaba una finalidad ya monumental, ya funeraria, inclinándose por esta última solución¹⁶. Los restantes autores se limitan a retomar la hipótesis¹⁷.

Para nosotros la funcionalidad del relieve plantea algunas interrogantes. Sabemos de la existencia de un puerta en el crucero norte que nos lleva pensar en esta pieza como su remate. Las dimensiones del tímpano coinciden con las de una puerta de entrada, equiparable a la de Santa Ana, también en el crucero. Apoya su carácter monumental el hecho que otras obras, Chartres, León, Burgos, dedique más de una portada al Juicio Final. Pero existen algunos argumentos que desestiman su condición monumental catedralicia : –La inexistencia de fragmento alguno de escultura que le acompañaba, en el caso de integrar una portada es de suponer se completase con dovelas de las que nada nos ha llegado y por tanto cuestiona dicho destino. Ahora bien, la escasa calidad ejecutiva de la obra contrasta poderosamente con el nivel alcanzado en la plástica del monumento vitoriano, distante de lo reflejado en este tímpano. Por lo que cabe preguntarse cómo se iba aceptar un artista tan mediocre frente a la exquisitez del resto del proyecto catedralicio.

Respecto a su destino funerario no es extraño el empleo de este modelo –El Juicio Final– como escena para completar el programa iconográfico del sepulcro. Gómez Bárcena ya apuntaba su presencia en obras burgalesas y lo relaciona con la importancia que el tema adquiere a partir de la Coronería o de la Puerta Norte de la Catedral¹⁸. Además, la fórmula adoptada –prescindiendo de la resurrección de los muertos y el juicio universal– resulta extraordinariamente adecuada para la figuración de un Juicio individual, aunque éste tenga lugar solo al final de los tiempos. Idea del Juicio individual que se impone en la escultura funeraria gótica. Sin embargo, nótese como en otros focos, distintos de Burgos, el tema no

15. Silva Verástegui, M.S. *Iconografía Gótica Op. cit* pp.190.

16. Azcárate Ristori, J.M.; *La catedral Op. cit* pp.96.

17. Silva Verástegui, M.S.; *Iconografía Op. cit.* pp.190, Portilla Vitoria, M.J.; "El arte en los templos vitorianos", 800 *Fundación de Vitoria*, Vitoria, 1981, pp.9. VV.AA. *Catálogo Op. cit.*, p.373. Ya Cabañas Vázquez, A.; "Catedrales de España. III, *Revista Geográfica Española*, nº.55, 1973, pp.148, confirma su carácter de portada.

18. Gómez Barcena, M. J.; *Escultura gótica funeraria en Burgos*, Burgos, 1988, pp.33, nota 20 El tema aparece en los sepulcros de Alonso de la Cerda en el Monasterio de las Huelgas, en el sepulcro del Obispo López de Fontecha, en la catedral. En la provincia tenemos ejemplos en sepulcros de Santo Domingo de Silos, Sasamón y en Medina de Pomar.

se contempla en la producción funeraria¹⁹. Por otra parte, aun suponiendo una finalidad de este tipo, sería el único modelo con esta iconografía en la escultura gótica alavesa; ya que ni en las obras que se conservan íntegras, ni en los restos que nos han llegado, ni en la documentación, ni, por supuesto, en las referencias bibliográficas queda nada equiparable²⁰. Y si en su apoyo se aducen lo ejemplares burgaleses, ha de apuntarse que en la producción alavesa, que nos ha llegado, la incidencia castellana se limita al préstamo de un tipo de yacente y la ejecución del mismo²¹. En el caso de la iconografía y de los proyectos la contribución directa de Burgos es mínima, en cierto modo porque las condiciones que generan estas obras son muy distintas, mientras que en la civitas regia es la cúspide social la que promueve y demanda este tipo de proyectos, en Vitoria son ciudadanos de escasa proyección económica y social quienes encargan una obra funeraria²². Todo ello cuestiona una finalidad de este tipo.

Ahora bien, si no formaba parte de las portadas de la catedral y no integraba ningún sepulcro, ¿qué finalidad tuvo esta pieza?. Moviéndonos en la campo de las hipótesis; pensamos que el tímpano por su condición monumental, acaso pueda proceder de un edificio ajeno a la catedral, situación que no resulta en absoluto extraña, dado que el citado modelo del claustro de Burgos posiblemente perteneció en su día al palacio Episcopal, según apunta Azcárate²³, lo que lleva a pensar en una solución similar repetida en la obra vitoriana. Otra posibilidad, que se perfila con peso, es la de coronar el acceso a un ámbito funerario, situado en la misma catedral, capilla que en un momento dado sufre una reestructuración y remodelación que ocasiona su el retiro²⁴. En este supuesto vendría a combinar el carácter monumental con un destino funerario que resulta muy apropiado para el tema y el formato elegido. Por otra parte, la síntesis de la condición monumental con la funeraria ya se daba en obras próximas que le sirven de inspiración –tanto iconográfica como estilísticamente, como se ha dicho. Y aunque no tenemos ninguna prueba que apoye esta hipótesis, pensar en un destino de este tipo resulta la más tendosa y la que se perfila con más consistencia. Desde luego es evidente que ni en el modo de hacer, ni en los estilemas se descubre afinidad alguna con el resto de la producción escultórica catedralicia.

La pieza nos ha llegado muy resturada y la excesiva policromía impide un valoración justa de la calidad de la escultura, cuya ejecución no es muy eficaz. Micaela Portilla llega a

19. Lo estudios de Ara Gil, C.J.; *Escultura gótica en Valladolid y su provincia*, Valladolid, 1975 no recogen ningún ejemplar de este tipo. Situación que se reitera en Galicia, vid. Moralejo Álvarez, S.; *Escultura gótica en Galicia (1200-1300)*, Santiago de Compostela, 1975 y Caamaño Martínez, J.M.; *Contribución al estudio del Gótico en Galicia*, Valladolid, 1962. En León lo más próximo que encontramos es la aparición de Cristo, que, abandonando el tipo de Varón de Dolores o de Juez, aparece bendiciendo como Cosmocrator, y se acompaña de dos intercesores, en este caso la Virgen y Santiago peregrino. Se trata del sepulcro de Domingo Juan, estudiado por Franco Mata, M.A. *Escultura Op. cit.* pp.441 lam. CXLII.

20. Sobre este aspecto véase Lahoz, M.L.; *Escultura funeraria Gótica en Alava* Col. Investigaciones de Hoy. Vitoria, en prensa.

21. Lahoz, M.L.; "Sepulcros góticos de Santa María", *Cuadernos de Sección. Artes Plásticas y Monumentales* nº 11. 1993. pp. 73-91.

22. Lahoz, M.L.; "El sepulcro Gótico en la Ciudad de Vitoria", *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, en prensa.

23. Azcárate Ristori, J.M.; *La catedral Op. cit.* nota 19.

24. En la catedral de Vitoria después de su época gótica se operan algunas modificaciones, el conjunto original se altera con la construcción de capillas y los proyectos funerarios que se emprenden en los nuevos tiempos.. Sobre su desarrollo vid. Ibidem.

firmar que la figura de Cristo está totalmente rehecha²⁵. Desde el punto de vista estilístico se relaciona con el foco burgalés, pero la cronología de las obras que le inspiran es controvertida, mientras Andrés Ordax data las obras del Corpus Christi un poco posteriores a 1316²⁶ Franco Mata piensa en la participación del maestro de la Virgen Blanca, fechándolas entre 1240-60²⁷. El ejemplar alavés, aun con el problema de su excesiva policromía, debe corresponder a un iniciado segundo tercio del siglo XIV. Con una finalidad posiblemente monumental, sin extrañarnos que coronase el acceso a un espacio funerario.



Figura 1. Tímpano interior. Catedral de Vitoria.

25. Portilla Vitoria, M.J.; *Arte Op. cit.* pp.9

26. Andrés Ordax, S.; *Castilla Op. cit* pp.104, Fecha la capilla de Santa Catalina en 1316 y un poco posterior la del Corpus Christi.

27. Franco Mata, M.A.; *Escultura Op. cit.* pp.326 "La primera obra que el Maestro de León o de la Virgen Blanca llevará a cabo en Burgos, fuertemente influido por el maestro de la Coronería, es el tímpano de la portada de la capilla del Corpus Christi".



Figura 2. Deesis.



Figura 3. Detalle de los ángeles.



Figura 4. Detalle del portalanza.



Figura 5. Detalle del angel con la columna y los flagelos.